

Anmerkungen

- 1 Auf den Einfluß gewisser kompositorischer Tendenzen Ives' auf die heutige Generation hat Hans G Helms hingewiesen. Vgl. Hans G Helms, „Der Komponist Charles Ives - Leben, Werk und Einfluß auf die heutige Generation“, NZfM 125, 1964, 425ff.; in erweiterter Form auch im Beiheft zur Schallplattenkassette „Die Welt des Charles Ives“, CBS S 77406.
- 2 Helms, a. a. O., 425.
- 3 Vgl. H. und S. Cowell, „Charles Ives and his Music“, New York 1955, 225.
- 4 Zit. nach: G. Chase, „Die Musik Amerikas“, Berlin 1958, 762.
- 5 Ch. E. Ives, „Essays before a Sonata and other Writings“, ed. by H. Boatwright, New York 1961/1962, 94.

Konrad Boehmer

ÜBER EDGARD VARESE

Die Aufmerksamkeit soll nicht im geringsten auf Varèse gelenkt werden, um der musikwissenschaftlichen Unsitte genüge zu tun, die darin besteht, das Unentdeckte oder gar Vergessene bloß um seiner selbst willen und aus nur wissenschaftlichem Betriebs-eifer auszugraben. Varèse ist weniger vergessen als verdrängt, da seine Musik den ästhetischen, technischen und gesellschaftlichen Normen nicht sich fügt, die allzu voreilig auf die Musik dieses Jahrhunderts appliziert wurden. Er ist verdrängt durch das Scheingefecht zwischen den beiden musikalischen Strömungen, die man bisher für die relevanten Extreme ausgab und für welche die Namen Schoenberg und Stravinsky stehen. Das quantitativ nicht sehr umfangreiche Werk Varèses liefert den Beweis, daß die schematische Konstruktion eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Neoklassizismus und Dodekaphonie - eines Gegensatzes, der sich ohnehin durch die Amalgamierung beider Extreme, nicht zuletzt in Schoenbergs mittlerer und Stravinskys spätester Schaffensperiode von innen her ausgehöhlt hat - nicht abstrakt und unwahr ist, weil die Gegensätze sich versöhnt hätten, sondern weil außerhalb ihrer Musik besteht, die mit Recht die authentische Musik des zwanzigsten Jahrhunderts genannt werden kann, weil sie die gesellschaftlichen Bedingungen musikalischer Produktion in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert viel tiefschürfender reflektierte, als dies bei Schoenberg oder Stravinsky, ganz zu schweigen von deren Epigonen und Apologeten, der Fall ist. Es wäre jedoch rein idealistisch, wenn man Varèse nun unvermittelt zum großen Vorläufer deklarieren wollte, der alles 50 Jahre eher schon gedacht oder gar verwirklicht habe. Dergleichen Apologien verkennen die materielle Seite der musikalischen Produktion vollständig und unterstellen die Ungleichzeitigkeit in der Entfaltung reinen Geistes, wiewohl die Bedingungen der musikalischen Produktion - gerade im Falle Varèses - jeglicher idealistischen Interpretation sich sperren. Im Gegensatz zu Schoenberg und Stravinsky nämlich hat Varèse an Musik keine Forderungen oder gar Ideen herangetragen, die nicht aus der geschichtlichen Situation des musikalischen Materials selber sich ergeben hätten: er hat nicht aus ideellen Erwägungen, gar von philosophischen Spekulationen her komponiert, sondern aus dem musikalischen Material heraus, was meint, daß er - ganz im Gegensatz zum vermeintlichen Objektivismus Stravinskys - Musik als die „Verkörperung der Intelligenz“ begriff, „die den Klängen innewohnt“, wie die Definition des Physikers Hoene-Wronski lautete, die Varèse sich zueigen gemacht hat.

Es ist bezeichnend, daß Varèse schon in früher Jugend mehr mit der Lektüre akustischer und sonstiger physikalischer Literatur sich befaßte denn mit ästhetischen Schriften und daß er, wie er selber es formuliert hat, dank der hierdurch gewonnenen Einsichten in die physische Beschaffenheit der Klänge schon früh Musik als „in höchstem Maße intelligibel“ begriff, als „räumlich im Sinne beweglicher Klangkörper, - eine Konzeption, die ich langsam entwickelte und mir zu eigen machte“. Die Räumlichkeit, die Varèse hier meint, hat mit derjenigen jedoch nichts zu schaffen, die Adorno in der „Philosophie der Neuen Musik“ am Werke Stravinskys monierte, - sie ist nicht Morphose an Architektur, unvermittelte Vertikalität des musikalischen Gefüges, sondern Erscheinungsform des Klanges selber, freilich nicht als Phänomens sondern als Komponiertem. Wiewohl Stravinsky - auch hier musikalischer Buchhalter - präzise die Takte aus Varèses Orchesterwerk „Arcana“ anzugeben wußte, auf welchen angeblich der „Schatten des Sacre“ ruht, läßt sich an beiden Werken der profunde Unterschied der Produktionsweise darlegen: Während im „Sacre“ die Identität der Themen nicht gebrochen wird, auch nicht durch die rhythmisch-aperiodische Konzeption, gibt es in „Arcana“ Themen im eigentlichen Sinne schon gar nicht mehr, sondern allenfalls lineares Material, welches keine ihm äußerliche rhythmische Artikulation erfährt wie das Material des „Sacre“, sondern allenfalls als eine Dimension einer musikalischen Totalität erscheint, in welcher die verschiedenen musikalischen Parameter als dialektisch aufeinander bezogen betrachtet werden können, anstatt - wie bei Stravinsky - aufeinander appliziert zu werden. Das traditionelle Kriterium der Instrumentation ist denn auch auf „Arcana“ nicht mehr anwendbar, da die Totalität der Parameter nicht mehr den Primat von Melodie, Rhythmus oder Harmonik bekräftigt, sondern zur Konstitution des Klanges als komplexen und in sich artikulierten Formträgers beiträgt. „Ich wurde“ - so hat Varèse über sich selbst gesagt - „eine Art teuflischer Parzifal, nicht auf der Suche nach dem heiligen Graal, sondern nach der Bombe, die das musikalische Universum sprengen könnte, um alle Klänge durch die Trümmer hereinzulassen, die man - bis heute - Geräusche genannt hat“. Von vornherein hat Varèse jedoch die Simplizität der Bruitisten durchschaut, die die Exposition ungewohnter Klänge als bloß physischer Erscheinung propagierten. „Was nicht als Synthese zwischen Willen und Intelligenz sich darstellt“ - so hat er den Bruitisten repliziert - „ist unorganisch“. „Warum reproduziert ihr italienischen Futuristen nur die Erschütterung des täglichen Lebens in dem, was sie an Oberflächlichem und Genantem bietet?“ E. Varèse, Absolvent der École Polytechnique, bevor er musikalischen Studien sich zuwandte, sah die Entdeckung neuer Klänge unmittelbar in musikalischen Zusammenhängen: „Ich träume von Instrumenten, die dem Gedanken gehorchen und die im Zusammenhang mit einer Entfaltung ungeahnter Klänge der Erzeugung derjenigen Kombinationen dienlich sind, die ich ihnen auferlege...“. Varèses Auffassung auch von den traditionellen Musikinstrumenten als „klangerzeugender Maschinen“ hat die Struktur seiner Instrumentalmusik zutiefst beeinflußt. Im Gegensatz zu den Bruitisten jedoch und ebenfalls im Gegensatz zu den Apologeten der oberflächlichsten Aspekte der technischen Produktionsmittel verherrlichenden Motoriker à la Milhaud oder Honegger, hat Varèse sich niemals auf die bloße Faszination eingelassen, die von technischer Produktion positiv oder negativ ausgehen mochte. Marinetti, dem faschistischen Anbeter maschineller Gewalt, hat Varèse nach Erscheinen des futuristischen Manifests repliziert: „Die neuen Instrumente dürfen, allem zum Trotz, nur vorübergehende Ausdrucksmittel sein. Die Musiker müssen dieses Problem mit dem allergrößten Ernst untersuchen, unterstützt durch spezialisierte Techniker“. Nicht auf die Gewalt der Maschine kam es Varèse an, sondern auf deren Möglichkeiten, sofern sie die Realisierung dessen gestatteten, was die traditionellen Instrumente nicht mehr zuließen. Wo er jedoch herkömmliche Klangerzeuger

gebrauchte, projizierte er auf sie - *faute de mieux* - musikalische Konzeptionen, die nicht etwa abstrakten Zukunftsträumen entsprangen, sondern klanglichen Vorstellungen, die zu realisieren wohl das technische Potential vorhanden war, nicht jedoch die ökonomischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen seines sinnvollen Gebrauchs.

Werke wie „Hyperprism“ oder „Octandre“ spiegeln dies Dilemma deutlich wider. Beider Faktur ist dem ersten Anschein nach recht einfach. Die Einfachheit des Notenbildes ist jedoch nicht durch die Simplizität der traditionellen Elemente bestimmt, nach welchen man spontan suchen könnte, sondern durch deren Absenz. Den Widerspruch zwischen Melodik und Harmonik, zwischen traditioneller Rhythmik und nicht-tonaler Harmonik, wie ihn vor allem Schoenbergs mittlere Werke aufweisen, hat Varèse von vornherein durchschaut und aus ihm die Konsequenzen gezogen. Vor allem in „Octandre“ besteht sie darin, die vertikalen Elemente - Konstellation der Tonhöhen - und die horizontalen - vor allem die Rhythmik - dergestalt aufeinander zu beziehen, daß sie ineinander aufgehen und als Klang erscheinen. Seine Technik, konstituierende Intervallfolgen mit zeitlicher Verschiebung zu überlagern oder sie gar in Repetitionen je einzelner, auf verschiedene Schichten verteilter Töne zu dissoziieren, kennzeichnet das prinzipiell Neue seiner Verfahrensweise: die Elemente der Musik sind bei Varèse nicht mehr Surrogate übergeordneter Begriffe oder Ideen, sie sind vorab sie selbst, was nicht im geringsten bedeutet, daß ein dergleichen materialistischer Begriff von Musik identisch sei mit Hindemithschem Naturfetischismus oder Cage'schem Anarcho-Mystizismus. Weit entfernt von der Idee einer natürlich-objektiven Vor-Ordnung des Materials und weit entfernt von der Vorstellung einer „Seiendheit“ der Klänge als Naturobjekte, hat Varèse die Elemente der Musik nicht abstrakt als physikalische Vorkommnisse begriffen, sondern als geschichtlich Vermitteltes. Der Nachweis hierfür läßt sich aus seiner eigenen kompositorischen Praxis erbringen, die nicht darauf zielte, Klänge um ihres Reizes oder ihrer Neuigkeit willen innerhalb einer Komposition zu exponieren oder vielleicht zu vermitteln, sondern sie durch kompositorische Maßnahmen als komplexe formale Keimzellen zu erzeugen, wodurch der Unterschied zwischen Makro- und Mikro-Form viel heftiger ins Wanken gerät als bei der gesamten Wiener Schule.

Varèses unermüdliche Experimente auf akustischem Gebiet stehen mit den obengenannten Prinzipien in enger Verbindung. So wenig Gilbert Chases These korrekt ist, die „Dissonanz“ sei „ein grundlegendes architektonisches Element in den Kompositionen von Varèse“, so wenig kann die Mißdeutung seiner Untersuchungen Sympathie beanspruchen, die darauf zielt, Varèse zum Technokraten in einer Art von musikalischem Disneyland abzustempeln. Die Implikationen und Konsequenzen seiner Arbeit haben in der Tat mit dererlei oberflächlicher Betrachtungsweise nichts gemein. Wiewohl Varèse von der Unausschöpflichkeit dessen überzeugt war, was er das „klangliche Universum“ nannte, stellte dies sich ihm nicht im geringsten als Land der unbegrenzten Möglichkeiten dar. Von jenem grauenhaften amerikanischen Positivismus, der das noch nicht Mögliche nur der Begrenztheit von Verstand oder Phantasie zuschreibt, hat er nichts wissen wollen, weil er sich der gesellschaftlichen Bedingungen musikalischer Produktion nur zu deutlich bewußt war. Hand in Hand mit seinen akustischen Experimenten ging intensive Musikpolitik, die er - der erste Präsident der Gesellschaft amerikanisch-sowjetischer kultureller Beziehungen, er, der Begründer des Hilfskomitês für die in Spanien kämpfenden internationalen Brigaden - nicht als bloßen Kampf um ästhetische Erneuerung begriff, sondern als Element eines weit über bloße musikalische Partikularinteressen hinausreichenden allgemeinen Streites.

Varèses Versuche, Kunstwerke herzustellen, die den Maßstäben ihrer - um mit Benjamin zu sprechen - technischen Reproduzierbarkeit strukturell und ästhetisch gerecht

wurden, implizierten gleichzeitig die Frage nach den veränderten gesellschaftlichen, und nicht bloß technischen, Produktionsbedingungen. Wiewohl er dem Fetischismus kollektiver künstlerischer Produktion nicht folgte, weil ihm die Voraussetzungen nicht gegeben schienen und es ihm auch nicht sinnvoll erschien, ökonomische Praxis durch künstlerische kompensieren zu wollen, ist Varèse sich von Anbeginn darüber im klaren gewesen, daß die Produktion von Musik mit technischen Mitteln einschneidende Veränderungen im Produktionsprozeß selber zur Folge haben müsse. Er hat - gut 20 Jahre bevor die Komponisten elektronischer und konkreter Musik ähnliche Praktiken realisieren sollten - präzise Entwürfe für die Funktionen eines Studios gemacht, in welchem eine sinnvolle Arbeitsteilung zwischen Forschung, Lehre und Produktion herrschen sollte, die weder im Dienst irgendwelcher kommerziellen Unternehmungen stehen sollte, noch andererseits bloß perfektioniertes Spiel sein sollte. Varèses exakte Ausarbeitung des Verhältnisses vor allem zwischen Forschung und Lehre und seines Einflusses auf die künstlerische Produktion selber übersteigen bei weitem alle Entwürfe, die nach dem zweiten Weltkrieg gemacht wurden, - sowohl den Stockhausens von einer Musikuniversität in Darmstadt als auch die Projekte des Pariser Studio de Recherche. Bezeichnend für den Geist, der Varèses Projekt bestimmt, war die Forderung nach Angliederung einer möglichst vollständigen Schallplattensammlung mit „Musik aller Rassen, Kulturen, Epochen und Tendenzen“.

Daß Varèse den Klang zum zentralen Element seiner Arbeit und seiner Forschungen machte, darf weder als eine stilistische Marotte noch als eine Verhaftung seines Musikdenkens an den späten Debussy verstanden werden. Im Gegenteil sah Varèse in diesem Prinzip etwas ganz anderes als die Betonung bloß äußerlicher musikalischer Reizmomente. Vielmehr versuchte er durch die Entwicklung der Klangkomposition ein neues Struktur- und darüberhinaus ein neues musikalisches Zeitdenken zu begründen. In seiner Komposition „Ionisation“ für dreizehn Schlagzeuger wird deutlich, was der Klangbegriff Varèses bedeutet. Im Gegensatz zur dinglichen Konzeption des Klanges, wie sie die abendländische Musik entwickelt hat, im Gegensatz auch zur Klangauffassung der Impressionisten und Skrjabins begreift Varèse den Klang als Prozeß. Dies hat Konsequenzen für die Prinzipien der zeitlichen Artikulation einer Komposition, vom Rhythmus bis hin zur Großform. Varèse hat darauf hingewiesen, daß der Rhythmus in seinen Werken der physikalischen Vorstellung vom Rhythmus als einer „Folge alternativer, einander gegenüberstehender oder korrelativer Zustände“ entspricht, was prinzipiell von den rhythmischen Begriffen des abendländischen Musikdenkens abweicht. In „Ionisation“ sind Klang und Struktur dasselbe. Der Klang setzt sich, Varèse zufolge, zusammen aus der Überlappung und dem zeitlich organisierten Ineinandergreifen kohärenter oder divergierender Elemente, wobei diese Organisation, der Rhythmus, wiederum hervorgeht „aus reziproken und simultanen Effekten unabhängiger Elemente, die zu vorhersehbaren, jedoch unregelmäßig aufeinander folgenden Zeitpunkten (in den musikalischen Verlauf) eintreten“. Was hier mit Hilfe mannigfaltiger Schlaginstrumente erreicht wurde, sollte dreißig Jahre später in der elektronischen Musik an Bedeutung gewinnen als Zeit-Spektrum und Zeit-Komposition, zum Beispiel in Stockhausens „Kontakte“. Im Sinne der elektronischen Musik ist der Klang bei Varèse polyphon.

Man darf sich jedoch nicht zu der Meinung verleiten lassen, Varèse habe nur vorausgeahnt, was in der elektronischen Musik dann viel später adäquat realisiert hat werden können. Keinesfalls auch trifft auf diesen Komponisten zu, was Pierre Schaeffer einst sagte: er sei ein „Magier des Schlagzeugs“. Wenn Varèse gleichzeitig Werke wie „Ionisation“ komponierte und akustische Experimente machte, wo immer sich ihm die Gelegenheit bot, so macht dies die Perspektiven, unter welchen er seine instrumenta-

len Werke komponierte, deutlich. Analog zu seiner Definition der mechanischen Musikinstrumente als „klangerzeugender Maschinen“ steht seine Bemerkung über das Verschwinden der Interpreten im Zeitalter der technisch produzierbaren Musik, ein Verschwinden, welches Varèse in Parallele sieht zum Verschwinden des Geschichtenerzählers im Zeitalter der Buchdruckerkunst. Er hat seine eigenen instrumentalen Kompositionen in der Tat als einen Kompromiß gesehen, als einen Kompromiß jedoch, der ihn nicht daran hinderte, innerhalb des gewählten Mediums adäquat zu arbeiten. Über Beethoven hat er bemerkt, daß dieser gegen Ende seines Lebens Rekurs auf das Streichquartett genommen habe, „weil dasjenige, was er sich vorstellte, außerhalb der physikalischen Möglichkeiten seiner Zeit stand“. Das Verschwinden des Interpreten bedeutete für Varèse jedoch keinesfalls eine rein durch den Materialstand der Musik bedingte Angelegenheit, sondern hatte für ihn gesellschaftliche Gründe: die Gründung der „International Composers Guild“ zu Beginn der zwanziger Jahre beruhte auf einem Programm, welches explizit die Schwierigkeiten, denen neue Musik sich konfrontiert sah, in Zusammenhang brachte mit einer umfassenden Krise des Interpreten als gesellschaftlich verantwortlichen Wesens. In diesem Sinne hatte Varèse schon 1919 das „New York Symphony Orchestra“ gegründet, welches auf kooperativer Basis zum Zwecke der Verbreitung Neuer Musik arbeitete: Jeder Musiker hatte Anteil am Gewinn. Diese Auffassungen spiegeln sich in allen Experimenten, die Varèse auf akustischem Gebiet gemacht hat. Wenn er in ihnen - schon zu Beginn der dreißiger Jahre - Strukturformen entwarf, die erst in der elektronischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg realisiert werden sollten - etwa die räumliche Verteilung und Überlagerung der Klänge - so hat er derlei Dinge niemals als Marksteine eines rein musico-technologischen Fortschritts entworfen. Die elektrische Verstärkung der Baß-Stimme in seiner Komposition „Ecuatorial“, einem Werk, dessen Text dem Varèse-Biographen Ouellette zufolge sich gegen „das Universum der Roboter, gegen die Macht der Finanzmagnaten“ richtete, war so wenig ästhetischer Selbstzweck wie die Verwendung zweier „Ondes Theremine“ in derselben Komposition. Von vornherein sah Varèse in der Verwendung technischer Mittel, die auf das technisch reproduzierbare Kunstwerk abzielten, die gesellschaftliche Funktion, die ihm zufolge die Musik des technischen Zeitalters haben mußte, nämlich „die Massen zu erreichen“.

Analysiert man die technischen Projekte, die Varèse entworfen hat und die er Zeit seines Lebens adäquat zu realisieren niemals die Gelegenheit hatte, betrachtet man andererseits die politische Tätigkeit des Komponisten - der immerhin Trotzki und Lenin gut gekannt hat - und den Niederschlag dieser Tätigkeit in der Struktur und teilweise explizit im Programm seiner Werke, so wird deutlich, warum weder in Frankreich noch in Amerika Geldgeber für die Durchführung der Projekte sich fanden. In keinem dieser Projekte war auch nur der Ansatz seiner kommerziellen Verwertung zu sehen, im Gegenteil: „Ecuatorial“ und vor allem die Entwürfe für „Espace“ richteten sich unmittelbar gegen die Herrschaftsverhältnisse selber. Vor allem diese letztere Arbeit, die Varèse niemals hat vollenden können, zirkulierte in Amerika schon bald unter dem Beinamen „Rote Symphonie“ oder „Symphonie der Revolution“. Der Entwurf des Werkes, zu welchem auch der damalige Kommunist André Malraux einen Text beigesteuert hatte, läßt sich als revolutionäres Gegenstück zu Stockhausens „Hymnen“ begreifen, ein Gegenstück, in welchem, gut 35 Jahre vor Stockhausen, an Stelle von dessen imperialistischem Internationalismus der proletarische praktiziert werden sollte. Die Texte umfaßten Elemente aus Sprachdokumenten der russischen, chinesischen, spanischen, deutschen, französischen und amerikanischen revolutionären Bewegungen, Texte überdies aus den Ländern, die das faschistische Joch abwerfen wollten. Die instrumentalen und elektronischen Partien des Werkes sollten gleichzeitig

über die Radiostationen der betreffenden Länder ausgesendet werden, und nationale Chöre sollten, mit minutiöser Genauigkeit, jeweils an Ort und Stelle die ihnen zuge-dachten und in ihrer Sprache verfaßten Partien singen. „Aujourd'hui“ - so sollte der Text des Schlußteiles beginnen - „que le monde s'éveille, l'humanité en marche. Rien ne peut l'arrêter. Une humanité consciente, qu'on ne peut ni exploiter, ni prendre en pitié. En avant! Allons. Ils marchent! Le piétinement de millions de pas qui résonnent, sourdement, inlassablement, staccato, traînant, piétinement sourd“. Derlei unterstellte einen Begriff von den Massen, der allen Vorstellungen und Forderungen der amerikanischen Elektro-Industrie zuwiderlief, die sich in den späten zwanziger und dreißiger Jahren anschickte, massiv das zu konstruieren, was später den Namen „Kulturindustrie“ erhalten hat. Der amerikanischen Großindustrie war Varèse Entwurf eines mit technischen Mitteln produzierbaren Kunstwerks ebenso suspekt wie Ende der fünfziger Jahre dem niederländischen Monopolkonzern Philips, der auf peinliche Weise Le Corbusier davon abzubringen versuchte, sich die Musik für seinen „Philips-Pavillon“ von Varèse schreiben zu lassen. Heute freilich rühmt Philips sich damit, Varèse damals ein Studio zur Verfügung gestellt zu haben, in welchem er sein „Poème électronique“ produzieren konnte. Damals allerdings versuchten die Manager des Konzerns, ihnen voran der Direktor der Kulturabteilung Kalff, Varèse zu konkreten Änderungen in seinem Stück zu zwingen. Gedeckt durch Le Corbusier, hat Varèse allerdings keine einzige Konzession an den kommerziellen Sinn der Holländer gemacht: zum ersten Male hatte er die Gelegenheit, sein Ideen adäquat zu realisieren, während er Zeit seines ganzen Lebens dazu gezwungen war, auf die Realisation seiner technischen Entwürfe zu verzichten, eben weil er keinerlei Konzession an die Manager der Kulturindustrie zu machen bereit war.

Dies macht Varèse jedoch keinesfalls zum Propheten, als den man ihn gerne neutralisieren möchte. Denn in der Tat hat er insofern materialgerecht komponiert und gedacht, als für jedes seiner Konzepte die technischen Mittel faktisch oder potentiell vorhanden waren. Daß sie ihm nicht zur Verfügung standen, hängt spezifisch mit dem ökonomischen System zusammen, innerhalb dessen er zu arbeiten gezwungen war, an welches er jedoch keinerlei künstlerische oder organisatorische Konzessionen machte. Seine Musik ist für die Zwecke der Kulturindustrie unbrauchbar, und es ist bezeichnend, daß diese in Amerika sich erst dann auf die Möglichkeit elektronisch erzeugbarer Klänge stürzte, als diese Klangmittel, in ihren plattesten und gefälligsten Formen, zur Fertigung von background- und kommerzieller Musik verschiedenster Art sich anboten.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist Varèse der einzige Komponist gewesen, der konsequent die technischen und ästhetischen Bedingungen einer Musik des zwanzigsten Jahrhunderts entworfen hat. Unter diesem Gesichtspunkt wären die scheinbaren Widersprüche seiner musikalischen Praxis zu analysieren: Varèse, der Komponist der „Offrandes“ und „Déserts“, war lange Zeit Dirigent Pariser kommunistischer Arbeiterchöre - der neben Webern für lange Zeit isolierteste Komponist fortschrittlicher Musik entwarf in seinem musiktheatralischen Projekt „Der Astronom“ beinahe alle Kriterien des avantgardistischen Musiktheaters der sechziger Jahre, um gleichzeitig dieses selbe Projekt als Volksstück „für öffentliche Plätze“ zu konzipieren und szenische Mittel zu planen, wie sie in Zimmermanns „Soldaten“ am Schluß zum ersten Male wirklich auf der Opernbühne auftauchen sollten (ins Publikum gerichtete blendende Scheinwerfertürme). Varèse, der zeitlebens eine unversöhnliche Verachtung für den Neoklassizismus besaß, war andererseits kompetenter Dirigent der vor-barocken Musik. All dergleichen Widersprüche, zu denen sich die angeblich den Werken selber immanenten gesellen, gründen in nichts anderem als in der Widersprüchlichkeit der ge-

sellschaftlichen Struktur, innerhalb welcher Varèse lebte. Daß Varèse die fundamentalen Widersprüche seiner Gesellschaft nicht nur erkannt, sondern deren Auswirkung auf den künstlerischen Produktionsprozeß selber durchschaut hat, daß diese Widersprüche schließlich explicite zum Agens seiner Werke geworden sind, verschafft dem Komponisten einen Platz in der neueren Musikgeschichte, der zu bedeutend ist, um einfach irgendwo zwischen Stravinsky und Schoenberg angesiedelt zu werden. Im Gegenteil ist es von großer Nützlichkeit, die gesellschaftliche Problematik des Varèse'schen Werkes und ihre Reflexion im Material selber endlich näheren Untersuchungen zu unterziehen. Sie könnten zu einer grundsätzlichen Revision nicht nur der neuesten Musikgeschichtsschreibung, sondern auch des Begriffes musikalischer Produktion in unserer Zeit selber führen.

Reinhold Brinkmann

ANMERKUNGEN ZU VARESE

Die Analyse der Werke von Varèse, erklärte 1959 Heinz-Klaus Metzger, könne „den heutigen Komponisten nicht weit führen“, denn: es „bliebe mit ein paar längst aufgearbeiteten futuristischen Projekten in der Hand zurück, wer Varèse immanent kompositorisch zu begreifen unternehme“¹. Und in der Tat: Varèse-Aufführungen, geraten sie so wie eben verklungene von „Hyperprism“, scheinen dieses Verdikt nur zu bestätigen. Kritiker pflegen dann - wie schon Metzger² - vom Ausbruch aus dem „Zirkel des Ästhetischen“ oder von Ähnlichem zu reden; und ob sie schließlich den Eindruck des Gehörten wie Newman als einen „Feueralarm im Zoologischen Garten“³ oder wie Stuckenschmidt als „Drohung der Maschinenwelt“ im „Zeitalter der Angst“⁴ umschreiben, schrumpft fast zur Ausdrucksnuance desselben Sachverhalts: der betroffenen Ratlosigkeit ob eines ihnen barbarisch anmutenden Getönes.

Nun hat Varèse selbst - Henry Cowell entgegenend - sich gegen die simple Zurückführung auf den Futurismus zur Wehr gesetzt. Er weist dabei auf seine bereits 1917 publizierte Ablehnung des futuristischen Konzepts hin, die damals lautete: „Warum denn imitieren die italienischen Futuristen sklavisch nur das, was in unserem täglichen Leben ohnehin offenbar und manifest ist? Ich jedenfalls träume von Instrumenten, die dem Denken gehorchen, und indem sie bislang ungeahnte Klänge ermöglichen, sich allen Kombinationen unterwerfen, die ich vorzuschreiben beliebe, allen Forderungen meines inneren Rhythmus gehorchen“⁵. Natürlich - kaum erfüllen Werke stets nur das vom Komponisten Intendierte. Aber der widersinnig scheinende Vergleich der Klangorganisation bei Varèse mit den Schallerzeugnissen der Intonarumori besagt in der Zuspitzung Metzgers mehr und hat überdies einen sehr interessanten Hintergrund. Ästhetische Qualität wird negiert oder doch wenigstens für unerheblich erachtet; das Werk ist reduziert auf seine vorgeblich bloße gesellschaftliche Funktion. Varèse - der blanke Bürgerschreck. Auffällig nun ist die Adresse an die jungen Komponisten in Metzgers Satz. Sie erscheint eher als Reflex. Die musikalische Avantgarde der frühen Kranichsteiner Jahre nämlich, die Varèse zu Recht als einen ihrer großen Ahnen entdeckte, hat Varèse-Analysen, etwa analog den zentralen Webern-Interpretationen, nicht vorgelegt. Von Boulez immerhin gibt es aus dem Jahr 1957 einige wichtige Sätze über die Funktion von Klang und Intensität für die musikalische Struktur und über Varèses Stellung zur gleichschwebenden Temperatur, und: Boulez vor allem - auch Maderna - hat Varèse aufgeführt. Für Stockhausen dagegen, wiewohl auch er - stets mit Bezug auf „Ionisation“ - die Verdienste von Varèse um die Emanzipation der